

Nägelke, Hans-Dieter

# Keine Experimente! Ein Gespräch mit Walter Curt Behrendt zur Deutschen Werkbund-Ausstellung

**Chapter in book | Published version**

This version is available at <https://doi.org/10.14279/depositonce-7476>



Nägelke, Hans-Dieter: Keine Experimente! Ein Gespräch mit Walter Curt Behrendt zur Deutschen Werkbund-Ausstellung. In: Kromrei, C. (Ed.): This is modern : Deutsche-Werkbund-Ausstellung Venedig 2014. Berlin: Jovis Berlin, 2014. pp. 54–63.

## Terms of Use

Copyright applies. A non-exclusive, non-transferable and limited right to use is granted. This document is intended solely for personal, non-commercial use.

**WISSEN IM ZENTRUM**  
**UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK**

Technische  
Universität  
Berlin

Hans-Dieter Nägelke  
Keine Experimente!  
Ein Gespräch mit Walter Curt Behrendt zur  
Deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914

Walter Curt Behrendt (1884–1945) zählt zu den wichtigsten Architekturkritikern der Weimarer Republik. Nach seinem Architekturstudium in Berlin, München und Dresden und einer Promotion über „Die einheitliche Blockfront im Städtebau“ (1911) trat er in den Staatsdienst, um sich in verschiedenen Ämtern architektonischen und städtebaulichen Fragen zu widmen. Ab 1912 war er Mitglied des Werkbunds, ab 1926 des Rings. 1934 emigrierte er in die USA. Die dem fiktiven Interview zugrunde liegenden Zitate entstammen seinem Aufsatz „Die Deutsche Werkbundaussstellung in Köln“, erschienen in *Kunst und Künstler*, Nr. 12, 1914, S. 615–626.

**Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914 war mit gut 100 Bauten auf 350.000 Quadratmetern die größte Schau, die der Werkbund in seiner mittlerweile 107-jährigen Geschichte veranstalten konnte – und sicherlich die umstrittenste. Mit dem Beginn des Weltkriegs abrupt beendet und bald darauf abgerissen, kennen wir sie nur noch von blassen Bildern, die wenig vom Ganzen vermitteln. Ihr Eindruck, Herr Behrendt, ist dagegen noch frisch – bitte erzählen Sie uns davon!**

Man ist in Köln sehr stolz darauf gewesen, dass man für die Ausstellung ein so ideales, durch seine bevorzugte Lage am Rhein besonders geeignetes Gelände zur Verfügung stellen konnte. Es liegt auf der



Deutzer Seite, nördlich der fürchterlichen, von Schwechten im romanischen Stil erbauten Rheinbrücke, außerhalb der großen Verkehrslinien und ganz abseits des Stadtmittelpunktes. Die wichtigste Aufgabe bei der Gestaltung des Ausstellungsplanes war also die, das Gelände in Beziehung zur Stadt zu setzen. Am wirkungsvollsten wäre diese Aufgabe gelöst worden, wenn die außergewöhnlich günstige Lage des Terrains entlang dem Rheinufer ausgenutzt worden wäre, wenn etwa in der Mitte des Geländes ein großer Dampferlandungsplatz geschaffen worden und ein ständiger Schiffsverkehr von der Stadtseite her eingerichtet worden wäre. Eine solche durch die natürlichen Bedingungen der Situation sehr erleichterte, ja geradezu gebotene Lösung der Verkehrsfrage hätte dann auch für die weitere Aufteilung des Ausstellungsgeländes nützliche Anregungen geben können. Denn auf solche Weise wäre der Ausstellung wirklich ein großartiger Mittelpunkt geschaffen worden, ein monumentaler Verkehrsplatz, um den die wichtigsten Gebäude übersichtlich hätten gruppiert werden können und an den sich alles andere, nach Maßgabe seiner besonderen Bedeutung, hätte anschließen lassen. Jetzt befindet sich der Hauptzugang zum Ausstellungsgelände an einer ganz untergeordneten Stelle in der Nähe des Brückenkopfes, und man muss erst den unvermeidlichen Vergnügungspark und eine lange Reihe von untergeordneten und nebensächlichen Kleinbauten passieren, ehe man das Verwaltungsgebäude erreicht, das den Auftakt zur Ausstellung bildet. Man hat also, ehe es richtig losgeht, eine recht beträchtliche und wenig erfreuliche Wegstrecke zurückzulegen, ein Umstand, der zu vorzeitiger Ermüdung führt und den Besucher verärgert, noch ehe er zur Betrachtung der Ausstellung selbst gelangt ist.

**Ihre Kritik ist aus Ihrer urbanistischen Perspektive verständlich – und zugleich darf ich vermuten, dass sie tiefer geht. Sie selbst sind seit 1912 Mitglied des Werkbunds und haben die Vorgeschichte der Ausstellung aufmerksam begleitet. Ist sie gelungen, konnte sie gelingen?**

Eine Ausstellung, die es sich zur Aufgabe gesetzt hatte, die praktischen Resultate jener auf die künstlerische Veredlung der deutschen Arbeit gerichteten Bestrebungen in eindringlicher und überzeugender Weise vorzuführen, war in dem Augenblick, da die ursprüngliche Idee der Bewegung schon wieder verloren gegangen war und es sich eigentlich nur noch darum handelte, eine Binsenwahrheit durch Wirkung in die Breite zu verallgemeinern, zum Mindesten ein sehr gewagtes Unternehmen. Eine Ausstellung wie diese, durch ihre programmatische Bedeutung von höchstem volkswirtschaftlichem Wert, musste vor allen Dingen auf strengste Exklusivität halten; denn jeder, auch der scheinbar gleichgültigste Kompromiss

musste den Ausstellungsgedanken gefährden, musste die Idee, auf deren Darstellung und Herausarbeitung alles ankam, verschleiern oder vielleicht gar travestieren. Diese Forderung aber enthält in ihrem Kern gleich die beiden wichtigsten Voraussetzungen, die für das Gelingen der Ausstellung nicht zu entbehren waren und die leider beide in Köln nicht berücksichtigt worden sind. Die Ausstellung musste, da von dem Guten immer nur das Beste gezeigt werden durfte, in ganz bescheidenem Umfang gehalten sein, und sie musste von einer Jury regiert werden, die in ihrem Urteil mit umfassender Sachkenntnis die vollkommenste Reife, Sicherheit und Unbestechlichkeit in Geschmacksfragen verband. Das aber war nur möglich, wenn man nicht nur freiwillig, sondern absichtlich darauf verzichtete, die Ausstellung zum Gegenstand der Fremdenvereinspolitik einer von ehrgeizigen Großstadtwünschen geleiteten Handelsmetropole werden zu lassen. Um eine Ausstellung, die ein Gelände von rund 1,5 Kilometer Länge beansprucht, mit Gebäuden von einheitlicher künstlerischer Qualität und Gesinnung zu besetzen, dazu bedurfte es, wenn man nicht alles in eine, praktisch bereits bewährte Hand legen wollte, einer Elite von Baukünstlern, wie sie leider im gegenwärtigen Deutschland kaum schon (oder vielleicht schon wieder: nicht mehr?) zu finden sind.

**Aber eben diese „Elite von Baukünstlern“ ist es doch, die wir heute, 100 Jahre später, mit der Werkbund-Ausstellung verbinden: Henry van de Velde und Josef Hoffmann, vor allem aber Walter Gropius und Bruno Taut, deren Musterfabrik und Glaspavillon uns Nachgeborenen zu unverzichtbaren Inkunabeln der Moderne, zu den Leitsternen der Ausstellung zählen.**

Es kam hier ja nicht nur darauf an, das Niveau zu wahren, sondern mit Aufbietung der besten Kräfte eine rassige und vollwertige Arbeit zu leisten, sodass man die frischen Säfte jungen Wachstums darin kreisen spürt. Stattdessen sieht es aus, als hätte sich eine ehrwürdige Versammlung seniler Akademiker diese Sommerarchitektur mühselig abgerungen; schlimmer noch, als seien die doch immerhin recht anziehenden Aufgaben nur ungern und mit größter Gleichgültigkeit erledigt worden.

**Harte Worte – immerhin sprechen sie über die Altvorderen des erst sieben Jahre alten Werkbundes, die sich um die Reform der Architektur nach der Jahrhundertwende sehr verdient gemacht haben – Bruno Paul, Hermann Muthesius oder auch Theodor ...**

... Fischer, der die große Haupthalle zu bauen hatte. Er hat seine Arbeit mit einer Lieblosigkeit getan, die geradezu frivolen Verrat der guten Sache bedeutet. Wenn er mit anderen Aufträgen, die ihn mehr



interessieren, stark überlastet ist, wenn ihn diese Aufgabe nicht sonderlich reizen und anziehen mochte, so hätte er wenigstens uneigennützig genug sein sollen, zurückzutreten und einen seiner vielen, zum Teil außerordentlich begabten Schüler, etwa Bonatz oder Elsässer, für die Lösung der Aufgabe vorzuschlagen. Auch Behrens, dem die Errichtung der Festhalle übertragen war, hat sich offenbar nicht sonderlich angestrengt. Er hat in etwas vergrößernder Weise ein paar Schinkel'sche Motive abgewandelt und bleibt mit diesem Bau weit hinter seinen früheren Leistungen zurück. Das Haus der Farbenschau, das von Muthesius, dem Vater des Werkbundes, gebaut wurde, wirkt nüchtern, erzwungen und langweilig, im Innern sogar reichlich trocken und akademisch, woran auch die kecken Dekorationen nichts ändern können. Auch das von Walter Gropius, einem Schüler von Peter Behrens, errichtete Fabrikgebäude und Bürohaus wirkt recht problematisch. Gropius ist offenbar ein sehr intellektueller Mensch, leider arbeitet er aber auch als Künstler mehr mit seinem klugen Verstand als aus einem dumpfen, unbewussten Gefühl heraus. Er denkt und überlegt zu viel und empfindet und sieht zu wenig. Die Fassade seines Bürohauses mit den an den Ecken liegenden, in Glas ausgebildeten Treppenhäusern ist auf dem Papier erfunden, nicht räumlich gefühlt: Andernfalls hätte sich der Architekt wohl kaum zur Ausführung der gläsernen Ecktürme entschlossen, die in ihrer körperlosen Durchsichtigkeit als Träger statischer Funktionen unwirksam bleiben müssen. Was man diesem jungen Künstler wünschen möchte, das ist, dass er sich bei künftigen Arbeiten einer strengeren und unbarmherzigen Selbstkritik befleißigen möchte und dass er sich vor allem, angestachelt durch einen regen angeborenen Ehrgeiz und durch die übereilten Lobsprüche urteilsloser Schreiber, vor einer vorzeitigen Überspannung seines bescheidenen, keineswegs besonders kräftigen Talents hüte. Was im Übrigen von den an der Erbauung des Niederrheinischen Ausstellungsdorfes beteiligten Architekten geleistet worden ist, bedarf kaum besonderer Hervorhebung. Und das Gebäude, das Wilhelm Kreis als Teehaus auf den Fundamentresten einer alten Schanze errichtet hat, ist auch nicht mehr als eine recht trockene und dürrtige Eklektikerleistung; als Zeichnung im Stile piranesischer Stiche mag diese Säulenarchitektur vielleicht ganz schmuckhaft aussehen, als Leistung von irgendwelchem schöpferischen Wert vermag aber auch diese neueste Arbeit von Kreis nicht zu gelten. Eine recht interessante, wenn auch problematische Arbeit ist dagegen das von van de Velde erbaute Theater. Er hat ein breit gelagertes Gebäude in schweren, wuchtigen Formen hingestellt, das in seiner ernsten, fast drohenden Haltung freilich eher wie ein militärisches Bollwerk als wie ein Theater aussieht. Es erinnert mit seinen geschwungenen fließenden Linien und mit der glatten Fläche

seines Aufbaues an die geschmeidige Körperstruktur eines modernen aus Stahl und Eisen zusammengefügten Kriegsschiffs. Aber wenn auch im Innern wie bei vielen Einzelheiten des äußeren Aufbaues das architektonische Problem nicht restlos bewältigt worden ist, wenn auch manche Unklarheiten stehen geblieben sind, so bleibt es alles in allem doch das Werk einer starken Persönlichkeit. Und diese Persönlichkeit erscheint in dem Augenblick, wo sonst überall eine beschämende Verflachung und ein auffallendes Nachlassen in punkto Arbeitsdisziplin bemerkbar wird, in ihren künstlerischen Äußerungen umso wertvoller und bedeutender, weil deutlich daraus zu spüren ist, dass sie sich selber treu geblieben ist und dass sie einer lebendigen inneren Entwicklung nach wie vor noch fähig ist. Mit einem im Ganzen recht eindrucksvollen Gebäude tritt auch Österreich auf dieser Ausstellung wieder hervor. Es ist von Josef Hoffmann unter Anlehnung etwa an das Planschema des römischen Hauses errichtet: Der rechteckige Grundriss umschließt einen schmalen, lang gestreckten Hof, den man von der Hauptfront her durch ein offenes von Pfeilern getragenes Vestibül betritt. Die Fassaden des Ausstellungshauses sind durch schwere, kräftig vorspringende Pfeiler gegliedert, auf denen ein dreifach gestuftes, als Schriftband ausgebildetes Gebälk lagert. Die beiden, dem Hauptbau vorgelagerten, den Hof umschließenden Flügelbauten sind durch flache Dreiecksgiebel als selbstständige Gebäudeteile gekennzeichnet, während die zwischen ihnen liegende offene Eingangshalle unter Fortführung der Pfeilerarchitektur oben horizontal abgeschlossen ist. Die besondere Eigenart dieses sehr nobel und mit feinem Geschmack durchgeformten Hauses, seine Stärke, aber auch seine Schwäche, beruht darauf, dass es durchaus als eine Äußerung desselben Geistes empfunden wird, der die zahlreichen Arbeiten der Kleinkunst und des Kunstgewerbes erfüllt, die in seinen Innenräumen gezeigt werden. Man sieht hier eine imponierende Fülle von köstlichen und sehr pretiösen Dingen, modernes österreichisches Kunstgewerbe, das heißt eine sehr verfeinerte, artistisch übersteigerte Luxus-kunst für die oberen Zehntausend der modernen Großstadt, etwas für die mondänen Launen von Snobs und für die Bedürfnisse dekadenter Ästheten, hübsch und reizend anzusehen, aber im Grunde doch nicht recht zu gebrauchen. Und so erscheint die formale Einheitlichkeit dieser kunstgewerblichen Produktion auch nicht etwa als Stil, als das Ergebnis einer traditionell gefestigten Kunstkraft, sondern als das Resultat einer vorzeitig in Treibhaushitze erzeugten Frühreife und als die Folge eines Mangels an überragenden, starken Persönlichkeiten. Eine Auffrischung der Säfte und eine Beschleunigung des Blutumlaufs wird vielleicht möglich sein, wenn erst die slawischen Völker dem österreichischen Kunstgewerbe ihre unverbrauchten Kräfte dienstbar machen werden.



**Herr Behrendt, noch hat der Weltkrieg ja nicht begonnen – statt ins Politische zu gehen, würde ich gerne noch mehr von ihrer Einschätzung der ausgestellten Produkte erfahren, die für die Besucher und wohl auch für die Absichten des Werkbundes noch wichtiger waren als die Ausstellungsbauten – nicht ausschließlich, aber oft entworfen von Gestaltern mit hohem künstlerischem Anspruch.**

Künstler, mit deren Namen und Arbeit die Bestrebungen für eine Reform des Kunstgewerbes aufs Engste verknüpft sind! Hier wird schließlich auch ein umfassender Überblick über die gegenwärtige Leistungsfähigkeit der Nation auf den verschiedenen Einzelgebieten der Werkkunst, wie Schrift- und Buchgewerbe, Keramik und Glasindustrie, Textilkunst, Metallgewerbe und Raumkunst geboten. Aber auch hier ist, infolge der unentschiedenen und schlappen Haltung der Jury, der Gesamteindruck viel ungünstiger, als er bei strenger Sichtung des zur Verfügung stehenden Materials hätte sein müssen. Man versteht es zum Beispiel nicht recht, warum man in der Haupthalle, sobald man eingetreten ist, auf eine Vitrine mit Kadiner Majolikawaren stoßen muss, die nicht etwa die zuweilen ganz annehmbare Baukeramik dieser Fabrik enthält, sondern eine Auswahl gerade der formal wie technisch völlig unbefriedigenden Gebrauchsgegenstände. Und wenige Schritte davon findet man eine Vitrine mit Schmuck aus kolonialen Halbedelsteinen, ausgeführt nach Entwürfen von Lukas von Cranach, Arbeiten, die sich, was ihre künstlerische Qualität betrifft, wohl auch nur sehr schwer mit dem Programm des Werkbundes vereinigen lassen. Und was soll man am Ende dazu sagen, wenn in einer Ausstellung, die angeblich den Qualitätsgedanken auch in den kleinsten Dingen des Alltags verkörpern will, an jedem Billettschalter und an jedem Ansichtskartenständer sogenannte Reiseandenken feilgeboten werden, wie sie geschmackloser und unwürdiger heute wohl kaum noch in dem entlegenen Badeort anzutreffen sind. Erwuchs einer umsichtigen Jury nicht geradezu die Pflicht, auch über diese abgelegeneren Gebiete ein wachsames Auge zu haben und auch hier nur wirklich vorbildliche Stücke zuzulassen, die in ihrer Art entschieden als mustergültige Repräsentanten der Ausstellungsidee angesehen werden konnten? Man mag diese Einwendungen kleinlich, nichtig und unwesentlich nennen, aber gerade an diesen Neben dingen spürt man am besten, wie wenig die Ausstellungsleitung bei der Durchführung ihres Programms konsequent geblieben ist oder hat bleiben können. Sieht man aber von diesen Entgleisungen ab und entschließt man sich, das übrige Material zu einer Bilanz des modernen Kunstgewerbes zu verwerten, so ist das Ergebnis nicht eben erfreulich. Von jenem zielbewussten und einheitlich gerichteten Formenwillen, der vor nunmehr 20 Jahren in vielen Künstlern plötzlich lebendig geworden war, der sie ihrer

bisherigen Tätigkeit entfremdete und neue Wege suchen hieß, ist gegenwärtig nur wenig noch zu verspüren. Die Mehrzahl ist in die bequeme Bahn eines gefälligen, leicht zu handhabenden Eklektizismus eingeschwenkt und hat auf diesem Wege den gesamten Nachwuchs und die unabsehbare Schar der mittleren und schwachen Begabungen nach sich gezogen. Wenn die Ausstellung in Dresden 1906 dadurch ihr besonderes Gepräge erhielt, dass sich hier zuerst die unverkennbaren Symptome für diese Entwicklung nachweisen ließen, so bedeutet die Kölner Werkbundaussstellung den Abschluss dieser Entwicklung und den völligen Sieg dieser eklektizistischen Richtung. Statt eines nach selbstständigem Ausdruck ringenden Kunstgewerbes haben wir wieder eine unsicher schwankende Stilkunst, und der Unterschied gegen früher ist nur der, dass das Vorbild gewechselt hat: Statt deutscher Renaissance ist jetzt eine je nach Geschmack und Mode abgestufte Mischung von Elementen des Barock, des Louisseize, des Empire und Biedermeier beliebt. Von irgendwelchen Problemen fühlt sich die junge Generation schon gar nicht mehr beschwert; es wird frisch, fröhlich und skrupellos, nach dem Muster der vom geschäftlichen Erfolg umrauschten Modekünstler drauflos kopiert. Und das gerade ist die bitterste Erfahrung, die man mit sich fortnimmt: Es fehlt dem Nachwuchs nicht nur an starken, schöpferischen Begabungen, es fehlt, was weit schlimmer ist, an dem nötigen Ernst und an dem unbeirrbaren Willen zu uneigennütziger Arbeit. Es gibt in dieser Generation keine Überzeugungen mehr, für die man sich opfert; jeder kann morgen, vielleicht sogar aber heute auch anders. Neben dem „Künstler“, der von der Technik und von der Praxis der Werkstatt keine Ahnung hat, steht der Handwerker, der alles, aber auch alles macht, was sich der mehr oder weniger fantasievolle Zeichner in der Einsamkeit seines Ateliers auf dem Papier ausdenkt. Die Folge davon ist eine fortschreitende Verrohung in allen Zweigen des Handwerks und eine völlige Zerstörung der letzten Werkstatttraditionen. In Köln kann man Gläser sehen (die Schilder nennen bekannte Künstlernamen als Autoren des Entwurfs), deren Formen nicht das geringste Gefühl für den Charakter und die Struktur des Glases erkennen lassen und die ebenso gut auf der Drehbank aus Holz gedrechselt sein könnten. Dieser bedauerlichen Verrohung im Technischhandwerklichen hat auch die Reform unserer staatlichen Kunstgewerbeschulen und die Einführung sogenannter Lehrwerkstätten, die, wie die „Ausstellung künstlerischer Erziehungsmethoden“ zeigt, jetzt ganz allgemein durchgeführt ist, erfolgreich nicht entgegenzuarbeiten vermocht, ein Umstand, der doch immerhin die Frage nahe legen sollte, ob man sich mit diesen Reformen in der Tat auf rechtem Wege befindet.



### **Ist das noch eine Kritik der Ausstellung oder zielen Sie gegen den Werkbund selbst?**

Nimmt man alles in allem, so gewinnt man auf der Kölner Werkbundaussstellung den betrübenden Eindruck, als sei eine hoffnungsvolle und mit großem Elan begonnene Bewegung zum Stillstand gekommen, noch ehe sie sich recht hat entfalten können. Schon beginnt sich wieder eine „Niveaunkunst“ breit zu machen, die bei einer Bewegung, die eigentlich noch in ihren Anfängen steckt und deren Begründer kaum die 50 überschritten haben, etwas Unnatürliches und Vorzeitiges hat. Wenn nun aber in dem Vorhandensein dieses „Niveaus“ gerade der Erfolg dieser Ausstellung gesehen wird (wobei die Normierung einer oberen oder unteren Grenze ganz und gar dem Wohlwollen des Einzelnen überlassen bleibt), wenn gefordert wird, auf der Grundlage dieses Erfolges müsse nun mit der Eroberung des Exportmarktes begonnen werden, so heiße das die Folgen ungeduldiger Gewinnlust durch eine neue Übereilung noch verschlimmern. Mit solcher übertriebenen Hast wird man am Ende auch den positiven Erfolg der letzten beiden Jahrzehnte noch untergraben, wird man der bereits beginnenden Verflachung nur unnötig Vorschub leisten. Deutschland ist wohlhabend und reich genug, um in dieser Hinsicht vorläufig noch abwarten zu können. Nicht Massenware, sondern hochwertige Qualitätsware sei und bleibe die Parole.

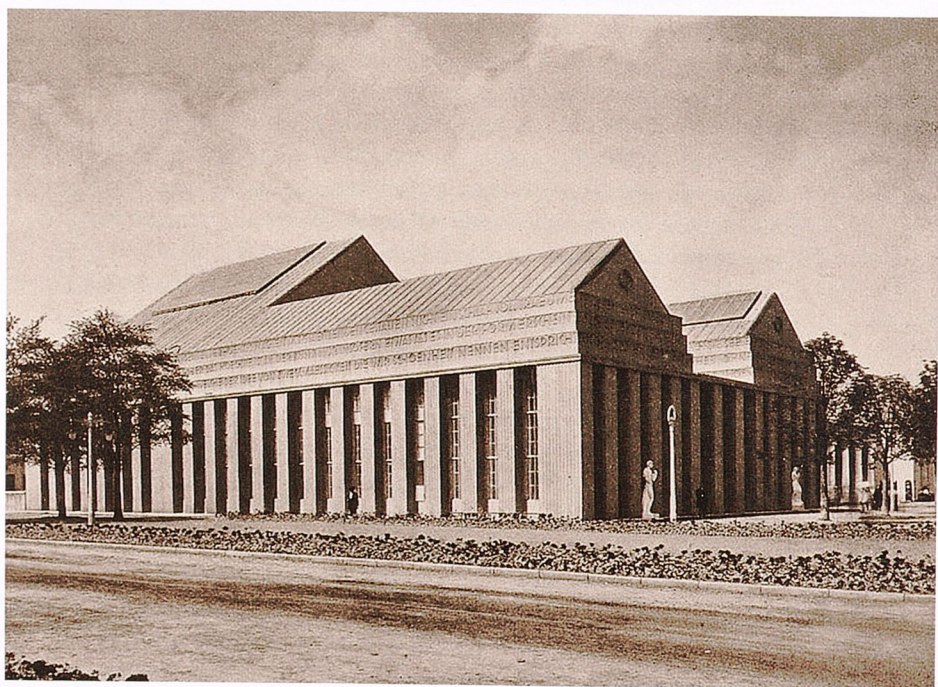
**Das alles ist ja auf der Versammlung des Werkbundes ausführlich erörtert und erstritten worden. Mein Eindruck ist, dass trotz der unüberwindbar scheinenden Differenzen und der Lagerbildung um Muthesius und van de Velde die Möglichkeit blieb, unterschiedliche Meinungen zuzulassen und im Wie auch immer das Was zu diskutieren. Heute nennen wir so etwas Pluralität ...**

Dazu aber ist es nötig, dass der Werkbund, um ein Wort seines ersten Geschäftsführers zu gebrauchen, sich nicht länger als eine Vereinigung der intimsten Feinde aufspielt, dass er nicht nur nach außen mit idealen Programmen auftritt, sondern dass er auch bei seinen Mitgliedern auf die Pflege einer idealen Gesinnung bedacht bleibt. Zuweilen möchte man glauben, es handle sich hier um einen Verband konkurrierender Industriefirmen. Die „großen Kanonen“ reißen alles an sich, ohne zu bedenken, dass sie sich übernehmen könnten und ihr ohnehin sehr beschränktes Talent nur überspannen. Wie kommt es sonst, dass es zum Beispiel der Werkbund nicht längst schon durchgesetzt hat, dass einem Mann wie van de Velde die Einrichtung eines großen modernen Ozeandampfers übertragen worden ist? Im Vorstand des Vereins sitzen Männer, die genug Urteilskraft darüber haben, wie sehr das Talent dieses Künstlers nach

einer solchen Aufgabe geradezu hungert. Und wie war es möglich, dass ein Künstler wie Endell (der hier mit einigen Räumen und der Ausstattung eines Speisewagens ausgezeichnet, aber doch nur unzulänglich vertreten ist) bei der Vergebung der wichtigsten Aufgaben auf dieser Ausstellung übergangen werden konnte? Darin möge der Werkbund künftig einen Teil seiner Aufgaben erblicken, gerade solchen ursprünglichen Talenten den Rücken zu stärken und sie bei allen wichtigen Anlässen ins Treffen zu schicken. Im Übrigen aber weniger Programm und mehr Tat, weniger Ausstellungen und Reden und mehr stille, ruhige und ernsthafte Arbeit, damit die Scharte von Köln 1914 so bald wie möglich wieder ausgewetzt werde!

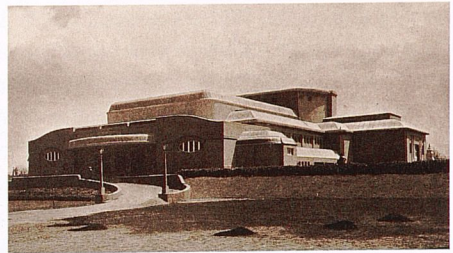
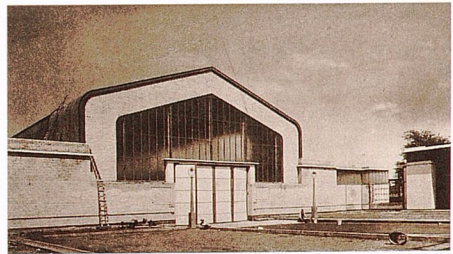
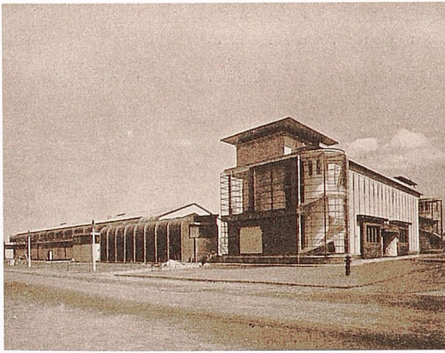
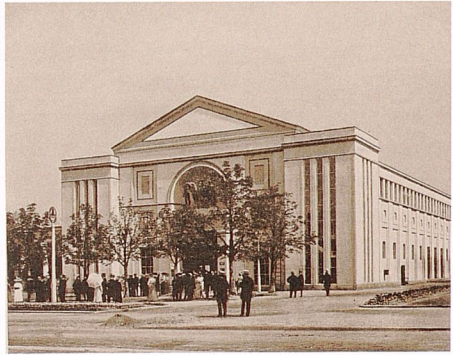
### **Und der Glaspavillon Bruno Tauts?**

(schweigt)

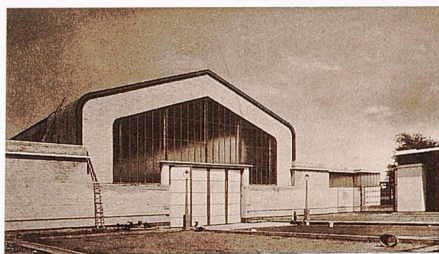
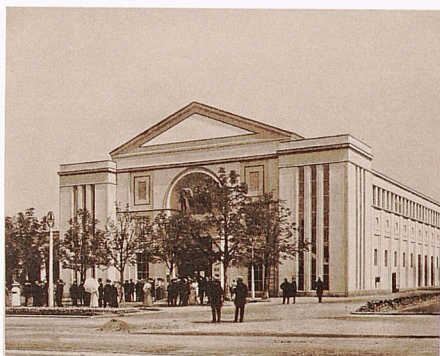


Josef Hoffmann, Österreichisches Haus, 1914





Peter Behrens, Festhalle, 1914  
 Walter Gropius, Musterfabrik, 1914  
 Walter Gropius, Maschinenhalle, 1914  
 Henry van de Velde, Werkbundtheater, 1914



Peter Behrens, Festhalle, 1914  
 Walter Gropius, Musterfabrik, 1914  
 Walter Gropius, Maschinenhalle, 1914  
 Henry van de Velde, Werkbundtheater, 1914